A Linguagem das Ruas: o Discurso Político em dois Modelos de Urbanismo

JAMES HOLSTON

INTRODUÇÃO

Num dos capítulos de *O Corcunda de Nôtre Dame,* intitulado "Isto Matará Aquilo", Victor Hugo diz que 'isto', a imprensa, mata 'aquilo', a arquitetura. Talvez com uma visão dirigida a seus próprios interesses, ele propõe a idéia de que a escrita em papel substituirá a escrita em pedra como o registro predominante da civilização. Argumenta que o papel, que é menos duradouro, paradoxalmente, terá vida mais longa que a pedra, porque a forma de sua produção mecânica assegura a sua reprodução infinita. Até a invenção da imprensa, a arquitetura fornecia uma forma singularmente monumental de transmitir tradições culturais e realizações históricas. Basta pensar na catedral medieval como um ícone da Bíblia, verdadeira enciclopédia em pedra de seu capítulo e versos, para nos darmos conta de que os edifícios podem ser "lidos como livros". Desta maneira, a catedral servia como uma espécie de catecismo onipresente para as massas analfabetas, como instrução por representação dos ensinamentos da Igreja. De modo semelhante, arcos triunfais, prédios cívicos e, para os leitores mais perspicazes, até mesmo as habitações cotidianas, aparecem como formas pedagógicas. As convenções dessa instrução representativa tinham profundas raízes na tradição clássica, como elementos formadores tanto do legado oficial, como do conhecimento popular. Embora o público pré-moderno fosse incapaz de ler livros, ele era bem mais instruído na leitura da arquitetura.

A invenção da imprensa precipita uma mudança radical nesse tipo de instrução. Como arte de memória, o modo de comunicação da arquitetura é limitado: um prédio é um evento único e confinado espacialmente. Por sua vez, a imprensa libera a palavra escrita das limitações de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, a reprodução barata de matéria impressa cria um público novo e vastíssimo para seu consumo. Em decorrência, a mecânica da cópia substitui a arte da construção no fornecimento ao público de uma imagem e memória de si mesmo. Conforme o público aprende a decifrar as convenções da página impressa, ele dá cada vez menos atenção à sua habilidade de ler arquitetura, até que esta, finalmente, se perde.

O prognóstico que fez Victor Hugo em 1831 parece ainda mais acertado nos dias atuais. Não só vivemos sob a hegemonia do texto impresso (sendo, talvez, substituídos, por sua vez, pela televisão e pelo cinema), como também, além do mais, o Modernismo cortou os laços tradicionais da arquitetura como disciplina e matou em nossa memória sua legibilidade anterior. Sob o domínio da palavra, falhou a tentativa do Modernismo em fornecer uma nova legitimidade. Ao contrário, como público, tornamo-nos leitores quase analfabetos da arquitetura tradicional e moderna. Não é preciso elaborar demais as conseqüências disto. Quanto mais analfabetos ficamos, mais caímos no engodo de destruir nossas cidades e deixar que a nova arquitetura diga coisas que realmente não queremos dizer. Este artigo é, pois, uma tentativa de decifrar a arte das pedras, isto é, de ler arquitetura como uma forma de escrita.

A descoberta de que Brasília é uma cidade sem esquinas produz uma profunda desorientação. No mínimo, a consciência de que, na Utopia, há falta de cruzamentos, no sentido tradicional, significa que tanto pedestres, como motoristas precisam reaprender a transitar no movimento urbano. Num sentido mais amplo, pode ser o sinal de que, para usar o aceno de Marinetti a uma nova ordem de seres humanos da era das máquinas, "o homem multiplicado pelo motor" realizou, afinal, sua utopia. Em outras cidades, o pedestre passeia até a esquina de, praticamente, qualquer rua, espera o sinal e, com alguma segurança, aventura-se na travessia para o outro lado. Em Brasília, onde não há esquinas para distribuir os direitos de travessia entre pedestres e veículos, atravessar a rua é, consideravelmente, mais perigoso. O desequilíbrio de forças que disso resulta tende, simplesmente, a eliminar o pedestre: todos que podem, vão de carro. A ausência desse "rito de passagem" tradicional, isto é, a travessia da rua pelos pedestres,

é apenas uma indicação de um traço distintivo e radical da modernidade de Brasília: a ausência de ruas, propriamente ditas. Em vez da rua, Brasília tem avenidas de alta velocidade e becos sem saída residenciais; em vez de pedestres, tem o automóvel; em vez do sistema de espaços públicos, tradicionalmente sustentados por ruas, tem a visão de um urbanismo moderno e messiânico.

Neste trabalho, considerarei a importância dessas substituições, focalizando a análise na estrutura semântica da rua na cidade tradicional e moderna. Proponho que a eliminação da rua tradicional, embora freqüentemente racionalizada como o resultado de planejamento urbano para alta velocidade, é uma necessidade mais teórica do que técnica. Sugiro que a desintegração da rua e, como a rua é o lugar mais público das cidades, a desintegração, também, do espaço público organizado estão, inseparavelmente, ligadas aos fundamentos teóricos e culturais da própria cidade de arquitetura moderna. Embora esses fundamentos estejam, atualmente, sendo atacados por todos os lados, é questionável que as críticas tenham levado a qualquer modificação significativa ou compreensiva. Pelo contrário, por uma série de razões — uma das quais, a sua eficiência política e técnica —, a cidade de arquitetura moderna continua a engolir o mundo com voracidade crescente.

Meu objetivo não é repetir o que já é óbvio: que a cidade moderna, principalmente na forma da *Carta de Atenas,* é fundamentalmente falha. Também não é meu intuito detalhar um exemplo qualquer, onde o antagonismo entre arquitetura tradicional e moderna se tornou uma forma eficaz de luta política. É, antes, apresentar a *estrutura* desse antagonismo como um problema na legibilidade de códigos opostos: demonstrar, primeiro, que esse conflito de urbanismos é estruturado como um conjunto de convenções arquitetônicas, categorias empíricas, como "sólido" e "vazio", "figura" e "fundo", "repetição" e "exceção" — que opõem o tradicional ao moderno como *modelos de representação;* segundo, mostrar como essas convenções empíricas servem como categorias conceituais na elaboração de valores políticos e na sua combinação em propostas específicas, tornando-os, assim, arquitetonicamente legíveis; terceiro, propor que, na medida em que o urbanismo é, pois, um discurso legível de valores organizados em códigos arquitetônicos, só é possível desenvolver-se uma crítica coerente e contundente da arquitetura moderna, a partir do estudo de sua legibilidade. A análise que se segue é uma tentativa de "ler" a rua como um elemento arquite-

tônico no urbanismo tradicional e moderno, tomando a cidade barroca de Ouro Preto e a modernista Brasília como textos representativos[1].

A rua como convenção sólido-vazio/figura-fundo

Para se entender de que modo a rua funciona como uma elaboração retórica de valores culturais, é preciso, em primeiro lugar, identificar aquelas convenções que governam a sua legibilidade. As convenções são relações culturalmente reconhecidas e sancionadas como: a conexão entre a forma de uma palavra e aquilo a que ela se refere, entre um sintoma e uma doença, ou entre imagens visuais e seus referentes. As convenções possibilitam-nos interpretar algo, ao dirigir a nossa atenção para um conjunto de regras constitutivas. Essas regras estabelecem uma relação significativa entre esse algo e seu contexto específico. Parar num sinal vermelho e seguir adiante num verde é puramente uma questão de atribuir, pela convenção, significados diferentes a cada cor, dentro do contexto das regras de trânsito. Essas ações só são inteligíveis com referência a um conjunto de convenções culturais, e, neste caso, legais.

Como um sistema de comunicação, a arquitetura é composta de convenções identificáveis. São elas os elementos da composição arquitetônica codificados em normas e receitas de informação. Sempre que houver uma abertura numa parede, tentamos passar por ela. Mas só podemos chamá-la de "entrada da frente" dentro de um contexto específico de indicações arquitetônicas que sugiram a identidade da abertura. Portanto, é necessário que a análise encontre aquelas convenções que são, especificamente, arquitetônicas. Por exemplo, a planta de um prédio é uma representação convencional em duas dimensões de uma estrutura tridimensional. Para os leitores bem informados, ela contém um código de instruções para construção e de relações estéticas. O uso de

---

1 Quero agradecer à Dra. Mariza G. S. Peirano por seus aguçados comentários sobre este trabalho e à Dra. Alcida R. Ramos pelo trabalho de revisão e excelente tradução que muitas vezes ressaltou ambigüidades presentes no texto original em inglês. O trabalho está baseado em pesquisa de campo financiada por meio de uma bolsa da Organização dos Estados Americanos e de uma verba de pesquisa do Concilium on International and Area Studies da Universidade de Yale. Gostaria igualmente de expressar minha gratidão ao Professor Roberto Cardoso de Oliveira e aos demais membros do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de Brasília pelo generoso apoio que me ofereceram, sem o qual teria sido impossível levar a cabo os meus estudos.

frontões e colunas de templo grego nas fachadas de prédios cívicos é uma convenção facilmente reconhecível: a de "citar o passado" para representar pretensões culturais e políticas. Essencialmente, a convenção é, em cada caso, um princípio de diferença: duas dimensões em oposição a três; o passado em oposição ao presente. A legibilidade arquitetônica revolve em torno do seguinte princípio: a oposição cria uma estrutura de significação passível de trazer em si valores contrastivos.

A principal convenção de diferença que organiza a rua como um elemento de percepção é a oposição entre sólido e vazio. Percebemos a rua tradicional tanto como vazio quanto como volume, ela toma o formato daquilo que a contém. A redor (vide figura 1). Como vazio, ela revela esses sólidos; como volume, ela toma o formato daquilo que a contem. A rua constitui, pois, um tipo especial de espaço vazio: é um vazio que tem um feitio definido, geralmente, um volume retangular. A partir do contexto dos sólidos que a contêm, a rua emerge como uma figura distinta e reconhecível, vazia, mas com forma. Podemos, então, definir a rua tradicional como um vazio "figural".

Reconhecer figuras requer a presença de um contexto definidor, ou fundo. No caso da rua, o fundo consiste nos prédios que dão forma ao vazio. Entretanto, as figuras podem ser tanto sólidos como vazios, pois uma não é mais que o negativo da outra. Assim, os edifícios aparecem, por vezes, como figuras — uma catedral, por exemplo — em relação ao espaço vazio que as circunda. Em suma, os sólidos podem se constituir em fundo perceptível, em contraste com os quais os vazios emergem como figuras distintas, ou, ao contrário, os vazios podem se constituir em fundo, em contraste com os quais os sólidos aparecem como figuras distintas. Em tudo isto, há um discurso de percepção, por assim dizer, entre sólidos e vazios, figuras e fundos em que, cada um só existe em relação ao outro, formando um conjunto estruturado de diferenças perceptíveis.

As convenções da rua iluminam as da cidade. Na medida em que o sistema de circulação das ruas forma a anatomia de uma cidade, sua estrutura representativa irá caracterizar a ordem urbana como um todo. Nas cidades, a oposição entre sólidos e vazios (entre a massa de construções e os vazios de ruas, parques, praças ou largos) produz, dentre a totalidade de elementos arquitetônicos, uma ordem de percepções das relações figura-fundo. A oposição que rege a legibilidade da rua é generalizada num sistema de convenções figura-fundo

que organiza toda a paisagem urbana numa ordem coerente e previsível. Não há dúvida de que esta ordem é uma síntese de muitos "alfabetos" arquitetônicos. Mas o código de rua estabelece tanto seu contexto inicial, como o seu modo dominante. De um emaranhado de impressões, ele cria uma configuração inteligível. Assim, a paisagem de rua apresenta ao observador arguto um código de oposições capaz de ser dotado de valores contrastivos, cuja identificação é determinada pela história e pela ideologia vigente.

Como muito bem demonstram Colin Rowe e Fred Koetter em *Collage City,* quando se compara um plano figura-fundo de uma cidade tradicional com o de uma cidade moderna, faz-se uma descoberta surpreendente: essas relações simples entre figura e fundo, baseadas na legibilidade da rua, produzem impressionantes ordens inversas de sólidos e vazios (vide figura 2 e 3 na página ao lado). Uma é tão exatamente o inverso da outra, que se percebe que, mesmo nas cidades tradicionais, as relações objeto-espaço não ocorrem ao acaso no chamado "desenvolvimento fortuito". Ao contrário, elas manifestam uma lógica coletiva, uma trama construída, isto é, uma convenção arquitetural elaborada em contextos históricos diferentes. Como observam esses autores (pp. 62-63), a cidade tradicional aparece quase toda em preto no plano figura-fundo, enquanto que a moderna é quase toda em branco. Uma apresenta uma manipulação do vazio (isto é, de ruas) em sólidos, em sua maioria, não modulados; a outra, uma manipulação de sólidos (isto é, prédios) em vazios não modulados, na maior parte. Em cada uma, o fundo promove uma categoria de *figura* completamente diferente: numa, o espaço; na outra, o objeto. Na cidade tradicional, as ruas são lidas como figuras e os edifícios como fundo contínuo. Na cidade moderna, as ruas são construídas como vazios contínuos e os edifícios como figuras esculturais. Na primeira, os espaços restritos são esculpidos de uma massa sólida. Na segunda, os prédios isolados pairam livres num espaço ilimitado.

Estas comparações são extremamente sugestivas de princípios da ordem urbana. Entretanto, o estudo das relações entre figura e fundo em *Collage City* não chega a mostrar como o padrão de sólidos e vazios serve como estrutura semântica na elaboração de categorias de valor. O que falta nele é um estudo de caso específico do processo de inscrever o discurso cultural e político em forma urbana.

O livro sugere um tipo de análise formal. Mas, na falta um estudo de caso, torna-se vaga sua consideração da arquitetura como atividade estruturante. Tentando clarificar este

processo, sugiro que se tome o próprio código de rua como chave interpretativa que transcreve os valores sistematicamente, em forma arquitetônica. Por fim, passando para as ruas de Ouro Preto e Brasília, poderemos estudar essa transcrição em funcionamento.

A rua em Ouro Preto: propriedade privada e domínio público

Durante o século dezoito, a cidade de Ouro Preto, no interior de Minas, foi elevada a uma posição proeminente no Brasil, como o centro de fabulosa riqueza em ouro. Em conseqüência dessa riqueza, ela se tornou, em pouco tempo, a capital administrativa e comercial da sua província. Depois da descoberta do "ouro preto", em 1700, a cidade se transformou: de um acampamento de mineração, passou a ser uma fulgurante cidade de 95.000 habitantes em meio século. A sua instalação reflete, exatamente, o crescimento e declínio de sua produção aurífera[2]. Estimativas populacionais revelam o seguinte perfil: em 1700, pioneiros provenientes de São Paulo instalaram um acampamento de mineração chamado Vila Rica (mais tarde, rebatizado com o nome de Ouro Preto). Já em 1750, a população havia alcançado o máximo de 95.000 habitantes, 25.000 dos quais viviam no próprio "centro da cidade" e 70.000, na comarca circunvizinha. A relação estatística de brancos para não brancos (isto é, senhores/escravos) era, em 1796, de 1/5,2. Entretanto, em 1816, a população da comarca havia caído drasticamente para 8.000 e assim permaneceu durante cem anos. A produção de ouro alcançou o máximo, também, em meados do século, chegando a ser de 1.700 quilos de minério refinado em 1753-54. Em 1777, havia caído para 1.050 quilos, em 1811 para 360 quilos e, em 1820, foi de apenas 120 quilos. Com a exaustão das minas, os cidadãos de Ouro Preto abandonaram a cidade para procurar outras terras prometidas, deixando atrás de si um testamento dourado à empresa mercantil.

Nos seus dias de glória, a cidade não hesitou em exibir sua riqueza em moldes clássicos, através de arquitetura grandiosa. Já no final do século dezoito, haviam sido construídos treze grandes igrejas, uma prefeitura palaciana, o palácio do governo, e o tesouro, num resplandecer de projetos de edifícios públicos que, considerando-se o pequeno tamanho e isolamento de Ouro Preto, competem com os da Atenas de Péricles pelo consumo conspícuo de vastos recursos, pelo esplen-

2 Fonte sobre dados de população e extração de ouro: Vasconcelos, 1977.

dor litúrgico e pela elaborada celebração de realizações cívicas. No entanto, apesar de sua opulência monumental e proeminência política, Ouro Preto sempre permaneceu uma cidade de trabalho e residência. De que modo, então, se relacionam, arquitetonicamente, esses dois elementos da ordem urbana, o público e o privado? Como se relacionam os monumentos cívicos com as áreas residenciais mais anônimas da cidade? Que resolução arquitetônica encontram os interesses e conflitos entre os domínios público e privado?

Se no seu sentido mais geral o discurso político se refere ao ganho privado e ao bem estar público, essa resolução arquitetônica irá produzir uma ordem urbana que falará, ela própria, sobre a política de acumulação de capital na sociedade mercantil. Uma análise detalhada dessa ordem urbana teria que relatar a sua evolução arquitetônica, durante as várias fases dessa acumulação e da consolidação do poder: da arquitetura coletiva de um acampamento pioneiro, à "rua principal" caótica de muitos indivíduos em competição, aos edifícios públicos grandiloqüentes das elites políticas e financeiras. Mas, um tal estudo vai além da intenção deste artigo. Nossa preocupação é descobbrir a *estrutura* da ordem urbana, arquitetonicamente definida, numa relação entre público e privado. O discurso político escrito e, continuamente, desafiado, revisto e editado, desenvolver-se-á em todas as suas facetas históricas, em termos dessa estrutura. Por representar a elaboração mais completa desses termos, focalizarei a atenção na "fase grandiloqüente" do desenvolvimento de Ouro Preto, a fim de considerar o seguinte: em Ouro Preto, como na maioria das cidades, a acumulação privada de riqueza é da maior importância para se definir, tanto a estrutura física, como política da cidade. Portanto, quais as maneiras *arquitetônicas* pelas quais a propriedade privada é a fonte da ordem pública e de que modo a riqueza é representada (legitimada, mistificada) na forma de exibição cívica (edifícios públicos, monumentos e espetáculos)?

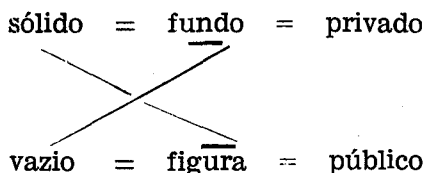
Vimos que, na arquitetura urbana tradicional, a massa sólida dos edifícios constitui o fundo de percepção em contraste com o qual os vazios das ruas e praças emergem como figuras. Uma vez que a atividade privada ocorre dentro dos edifícios e a maior parte (mas não toda) da atividade ocorre nas ruas, o código figura-fundo do plano das ruas fornece um sistema convencional para se distinguir os dois domínios. Em cidades tradicionais, como Ouro Preto, o vazio de figuras assinala, de modo previsível, que se está no domínio público, numa rua ou praça e isso, por sua vez, estimula certos tipos

de expectativas e comportamento. De maneira semelhante, quando se percebe uma faixa anônima de fachadas de rua, a menos que outras informações estejam presentes, como uma bandeira, por exemplo, sabe-se que estas são propriedade privada (vide figura 1). Desse modo, os domínios público e privado da ordem urbana são distinguidos por uma convenção arquitetural simples e visível:

sólido = fundo = privado
vazio = figura = público

Mas, é claro, nem todos os edifícios são privados. Então, como se reconhecem os monumentos e prédios públicos, por essa convenção? A solução semântica é notável por sua simplicidade: a oposição entre figura e fundo é meramente revertida, a fim de assinalar os edifícios realmente públicos. Esses edifícios (igrejas, centros governamentais, museus, monumentos, etc.) são projetados, não como fundo contínuo, mas como figuras esculturais (vide figura 1 e note a igreja ao fundo da rua). São arrancados do contexto dos prédios privados (a "trama" sólida da cidade) e colocados no vazio de uma praça ou de um gramado que passa, agora, a servir de fundo contra o qual os edifícios são percebidos como figuras monumentais (vide figuras 2 e 4). Assim, os edifícios cívicos se sobressaem como grandes gestos públicos, figuras no espaço, contra o pano de fundo das fachadas caiadas. As formas e massas repetitivas das estruturas cotidianas constituem o fundo sobre o qual se eregem os monumentos à cidade, à nação e a Deus. Destacadas dos traços reiterativos do fundo, elas são distinguíveis pela ênfase das figuras ornamentais e pelas ondulações de volume. Aqui, estabelece-se uma ordem bastante sistemática entre as convenções de representação da arquitetura cívica e da arquitetura da vida cotidiana. O código de ruas com as relações figura-fundo e sólido-vazio apresentam uma hierarquia de valores legível que põe ordem nos domínios público e privado. Por trás dessa hierarquia, o código revela, também, os meios arquitetônicos de transformar a riqueza em aparato público e a história em mito. Dando a essas transformações uma representação tão legível, a ordem urbana enfatiza a prioridade das mesmas em manter as ordens social e política da cidade.

Podemos resumir a estrutura arquitetônica de domínio público e propriedade privada em Ouro Preto do seguinte modo: na cidade barroca, o espaço leva o observador por uma procissão de formas reiterativas, até um foco central. Neste

sentido, o espaço serve de fundo, a fim de revelar e intensificar um momento escultural. Ao mesmo tempo, essas formas repetitivas amoldam o espaço em perspectiva e volumes figurais, os quais, por sua vez, revelam essas formas e suas exceções, os monumentos. Assim, na cidade barroca, espaço e edifícios são, "dialeticamente", figura e fundo. O princípio chave dessa ordem urbana é a sua ambigüidade dialética. Esta ambivalência sobrecarrega, duplamente, cada elemento da convenção figura-fundo com valores alternados, tornando a cidade em palco para um diálogo entre aspirações individuais e responsabilidades cívicas, entre mito e história:

A inversão modernista

O Modernismo quebrou, de maneira decisiva, com esse sistema tradicional de significação arquitetônica. Enquanto a rua barroca fornecia uma ordem de valores públicos e privados pela justaposição de convenções de repetição e de exceção, a rua modernista seria concebida como a antítese, tanto desse modo de representação, como da ordem política representada. Ao afirmar a primazia do espaço aberto, da claridade voluntária, da forma pura e da abstração geométrica, o Movimento Moderno não só inventou um novo vocabulário de forma mas, de modo mais radical, inverteu toda a maneira de se perceber a arquitetura. O reconhecer — a atividade de perceber significados e relações — foi, simplesmente, virado ao avesso. Como vimos, tanto em duas, como em três dimensões, a cidade barroca elabora um código simples para contrastar os domínios público e privado. Embora o espaço seja, consistentemente, reconhecido como figura e os edifícios como pano de fundo, essas relações são facilmente revertidas ao indicarem monumentos públicos e instituições cívicas. Entretanto, na cidade Moderna, uma nova ideologia messiânica de projetos inverte essa fórmula e rompe sua ambigüidade dialética.

As inversões teóricas do Modernismo são reveladas com inegável nitidez na comparação dos planos figura-fundo de Ouro Preto e Brasília (vide figuras 4 e 5 na página ao lado).

No plano Moderno, vastas áreas de espaço contínuo, sem exceção, formam o fundo de percepção contra o qual os sólidos dos edifícios emergem como figuras esculturais. O plano não dá descanso a essa divisão absoluta de trabalho arquitetônico: o espaço é sempre tratado como se fosse contínuo e nunca figural; os edifícios, sempre como esculturas e nunca como pano de fundo. Com suas conseqüências revolucionárias, a Arquitetura Moderna: 1) inverte os termos da fórmula barroca em sólido = figura e vazio = fundo; e 2) transforma a multivalência da rua tradicional numa ordem espacial univalente. Ao insistir na supremacia de um vazio contínuo e não figural, ela abandona qualquer ambigüidade entre as duas convenções, em favor de uma claridade absoluta de função. A estrutura de percepção da rua barroca foi, pois, duplamente invertida em Brasília. Por um lado, as largas avenidas (atualmente, só existem avenidas largas na cidade moderna) têm vidas não domesticadas, por assim dizer, não subordinadas a qualquer outra entidade espacial ou volunmétrica. Sem contenção arquitetônica e sem destino visível, elas passam correndo pelos edifícios monumentais que isolam no espaço. Por outro lado, como escultura isolada, *todo* edifício disputa, agora, ser reconhecido como monumento. Neste ambiente de grandeza auto-atribuída, os prédios gesticulam como objetos de decoração no vazio. Cada um compete por atenção, cada um imortaliza seu criador e cada um celebra a beleza da via expressa que leva homens e máquinas a horizontes, aparentemente, sem limites (vide figura 6).

Quais são as conseqüências dessas inversões polêmicas? Parece-me que são de dois tipos gerais: um envolve a linguagem da arquitetura, endereçada ao próprio processo de significação; o outro envolve uma reavaliação dos valores culturais e políticos significados. A Arquitetura Moderna institui seu modo distinto de reconhecimento, através da remodelagem de velhas convenções em novos artifícios conceituais. Invertendo as identificações tradicionais da rua — sólido-vazio/figura-fundo, — ela chega a um novo conjunto de oposições estruturais, por meio das quais elabora uma crítica da sociedade urbana. O sucesso com que o Modernismo rompeu com o passado, ao desenvolver sua ideologia, é devido, em grande parte, à simplicidade de suas soluções formais. Pela simples inversão dos pólos das oposições tradicionais e pela neutralização de sua ambigüidade, ela introduz uma radical falta de familiaridade no código arquitetônico, *cujos termos e valores já conhecemos*. Do "argumento" barroco ela retém os termos (sólido, vazio, figura, fundo) e, ao menos no início, os valores

(público, privado), mas apresenta-os com uma lógica diferente. Poderíamos pensar no código moderno como re-utilizando elementos de um texto descartado: ele se apropria desses elementos ao mesmo tempo em que os relaciona de maneira diferente, de modo que os valores inscritos nesses elementos são perscrutados de um ponto de vista novo. Mantendo os mesmos termos, mas desfamiliarizando as relações entre eles, o código moderno expõe, explicitamente, o processo de significação arquitetônica; isto é, o processo de atribuição de significado simbólico (os valores) às categorias empíricas (os termos). Assim procedendo, a Arquitetura Moderna, deliberadamente, expõe os seus próprios artifícios, a fim de renovar a nossa percepção. Na estranha paisagem de aço e vidro da cidade Moderna, as figuras invertidas e os vazios deslocados chamam a atenção para si como uma linguagem. Pelo choque, nos levam a tomar consciência desse processo de "dizer algo sobre algo" em pedra, de inscrever valores sociais num código arquitetônico. Por meio de inversão, neutralização e desfamiliarização, a Arquitetura Moderna "opera" ao nível da linguagem, para desafiar o que é apropriado e legítimo nesses valores, em nome da Era da Máquina que ela anuncia.

Sendo uma ideologia de salvação, o Modernismo luta por desmascarar os valores do urbanismo tradicional, como se fossem uma peste no espírito da Nova Era. Sua estratégia de ataque é eliminar a rua tradicional. Percebe-a como o baluarte de uma ordem cívica de estagnados valores públicos e privados impostos à cidade por meio de uma arquitetura de monumentos antiquários, ruas caóticas, ornamentos decadentes e habitações anti-higiênicas. A receita do Movimento Moderno para a libertação é desavergonhadamente utópica: mude-se, simplesmente, a arquitetura e a sociedade certamente a seguirá. Soa, nas palavras do grande mestre, Le Corbusier, um fervor utópico: "No dia em que a sociedade contemporânea, atualmente tão enferma, estiver bem consciente de que somente a arquitetura e planejamento urbano podem fornecer a receita exata para sua doença, então chegará o dia em que a grande máquina será posta em movimento" (Le Corbusier, 1964, p. 143). Depois de expor o processo de inscrição de valores no espaço ("a vontade de uma época" como o chamou Mies Van der Rohe), a Arquitetura Moderna tenta desfigurar a inscrição tradicional. Sua revisão rejeita a elaboração de valores públicos e privados como tema organizador do discurso cívico. Em seu lugar, ela trás um novo conjunto de proposições — para uma "cidade no parque" arcadiana — a serem providas de significado pela Nova Arquitetura. O pro-

jeto Moderno é, pois, nada mais nada menos que a transformação do discurso cívico tradicional, no qual as discriminações hierárquicas entre o público e o privado são o foco de comentário e convenção arquitetônicos. Banindo como corrupta e decadente essa ordem urbana, a Arquitetura Moderna propôs "uma cidade de cristal... onde toda autoridade fosse dissolvida, toda convenção ultrapassada... onde o domínio público tornando supérfluo, desaparecesse e onde o domínio privado, sem mais razão para se desculpar, emergisse indistinto pela proteção da fachada" (Rowe e Koetter 1978, p. 4). O poder do Modernismo como visão conquistadora advém de sua habilidade para traduzir esses objetivos em simples convenções arquitetônicas. Com esses artifícios conceituais, ele impõe uma nova ordem física como uma *totalidade* de percepções e avaliações, na qual as identificações tradicionais do público e do privado, simplesmente, não podem mais ser feitas e onde pode ser inscrito um novo conjunto de valores políticos.

Como a maioria dos prédios da cidade moderna ainda são privados e a maioria dos espaços ainda são públicos, o código simbólico tradicional que contrasta os domínios público e privado sofreu uma reversão dramática. De acordo com a velha fórmula, sólido = fundo = privado e, por vezes, público, e vazio = figura = público e, por vezes, privado. Em termos de nossas expectativas habituais, a inversão Moderna fornece-nos as seguintes associações: sólido = figura = privado e vazio = fundo = público. Mas essa reversão traz consigo uma conseqüência profundamente radical. Como podem as novas convenções significar edifícios que são públicos e espaços que são privados? Na cidade moderna, onde *todos* os prédios são figuras, o código tradicional de se reconhecer instituições públicas como figuras *excepcionais* no fundo comum torna-se irrelevante. Paradoxalmente, as instituições públicas ficam reduzidas à anonimidade escultural; como objetos esculturais num vasto campo de objetos esculturais, eles são indistinguíveis uns dos outros. No entanto, se nós sabemos que nem todos os prédios são privados, mas não podemos reconhecer os públicos (ou os privados), a velha convenção arquitetônica para se determinar público/privado fica, efetivamente, sem valor. O resultado é que a compreensão "do público" sobre arquitetura cai numa confusão profunda. A ambiguidade eficaz do código tradicional torna-se, agora, uma impossibilidade semântica. A manter-se, na Cidade Moderna, o discurso político tradicional e as distinções antigas entre uso público e propriedade privada, a ambigüidade das velhas

convenções deve tornar-se vazia pelas relações lógicas das novas convenções. Como a Arquitetura Moderna desafia, expressamente, essa suposição, sua estética e sua ideologia operam em harmonia teórica para desenvolver sua utopia.

Transformando o discurso cívico

Muito embora a estética, por si só, não produza uma revolução social, a lógica do Modernismo tem um certo poder determinante: na qualidade de uma linguagem produzindo um ambiente físico, ela consegue uma desfamiliarização na forma. A nova linguagem traz à luz um conjunto de categorias formais e de oposição estrutural que impedem certas associações costumeiras e sugerem outras novas. Em seu ataque à rua pública, o Modernismo *realmente* desurbanizou a cidade tradicional e tornou ilegível seu discurso de valores. A invalidação desse discurso ele a conseguiu, retirando dos signos o seu significado, ao "rasurá-los", ao colocá-los entre colchetes. A questão é a seguinte: quando a poeira das construções assentar, qual será o discurso que, finalmente, há de se impor como legível? Que novas leituras serão escritas no texto e como serão elas legitimadas, enquanto interpretações adequadas?

Podemos imaginar Brasília no dia de sua inauguração, a 21 de abril de 1960: uma cidade de formas novas num campo de significação, esperando para se tornar familiarizada, tanto pelos novos habitantes, como por um novo discurso cívico. Desde o início, surgiram duas interpretações opostas na luta que se seguiu pelo controle da cidade: o discurso igualitário dos fundadores e o discurso de elite dos tecnocratas do governo. É interessante que cada uma dessas interpretações reivindicou para si a crítica do Modernismo à cidade tradicional e a imagem da "cidade no parque". Parece, então, que essas ideologias, radicalmente opostas, se apropriaram do mesmo conjunto de formas simbólicas, para legitimar sua visão política. Considerando os absolutismos da Arquitetura Moderna, é surpreendente que suas formas se prestem tanto à Esquerda como à Direita, aparentemente, com o mesmo apelo simbólico. Porém, em termos de eficácia simbólica, não há dúvida que, logo após a inauguração, a interpretação da elite apagou todos os traços da reivindicação igualitária para falar através da arquitetura da cidade. Essa contradição entre reivindicação e eficácia real revela uma separação anterior, uma disjunção aparente entre a forma da Arquitetura Moderna e seu conteúdo político. Levanta a questão de se, em teoria, a

arquitetura de Brasília poderia, em algum momento, ter apoiado uma interpretação igualitária, ou se os potenciais elitistas são, fundamentalmente, inerentes a ela. Teria a elite, simplesmente, se dado conta dos potenciais de estratificação social e antipopulismo *inerentes* ao zoneamento segmentário da cidade e à sua arquitetura "de alta velocidade"?

A fim de resolver a aparente contradição entre forma e conteúdo, podemos comparar o "texto" igualitário original (antecipado, como um *script* a ser adaptado para o cinema) com a "técnica" formal chave que foi desenvolvida para implementá-lo. Essa técnica é a reconceitualização (e eliminação) da rua tradicional. Se tomarmos a forma da rua em Brasília como um dispositivo conceitual para se trabalhar idéias (como é o caso de Ouro Preto), estaremos aptos para avaliar as limitações inerentes à "técnica" de elaborar noções igualitárias. Começando com o uso e forma concretos da rua, retroagiremos, até chegarmos aos valores sócio-políticos com os quais ela se iniciou como projeto; daí, então, poderemos determinar se há, realmente, uma contradição fundamental entre a forma projetada e o conteúdo proposto. Esta "arqueologia" da forma leva em consideração o ataque do Modernismo ao domínio público, no modo como esse ataque é posto em prática no desenvolvimento das ruas comerciais das interquadras de Brasília.

No texto original dos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, as formas de Brasília representam um argumento em favor do igualitarismo:

> o agrupamento (das superquadras residenciais), de quatro em quatro, propicia, em certo grau, a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação. E, seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. (Costa 1957: item 17).

O discurso igualitário mantém, pois, que as próprias convenções arquitetônicas ("o agrupamento de quatro em quatro", "o próprio agenciamento urbanístico" e muitas outras desenvolvidas no Plano Piloto) serão interpretadas como sendo comunitárias, no sentido de pertencer a todos os membros da comunidade, independentemente de *status* econômico ou político. Além disso, ele sugere que fosse eliminada a propriedade privada, *como fonte de ordem pública.* A cidade

deve pertencer "ao povo" (categoria que, originalmente, incluia motoristas e ministros numa mesma superquadra). Verdadeiras inscrições no espaço, todos os prédios e todos os espaços devem significar "o bem estar público". Pela eliminação da competição de mercado e lucro na arquitetura, o Projeto Global (*Total Design*), sob o patrocínio do Estado, irá assegurar que é a empresa coletiva e não a privada que gerará esse bem estar público. Não haverá distribuição desigual de amenidade urbana onde o lucro da construção da cidade é pequeno e onde todas as construções devem fazer parte de um Plano Piloto. Além do mais, onde todos os edifícios são monumentos a esse Plano, a dominação de classes não terá oportunidade de se mistificar na forma de monumentos individuais em louvor do lucro e do privilégio. Em vez de ser uma cidade de monumentos que dissimulam a conquista privada do domínio público, a totalidade de Brasília será um monumento aos esforços coletivos do Plano Piloto. Este Plano Piloto — "o próprio agenciamento urbanístico" — é a presença transcendental por trás de uma nova ordem secular, é tanto a motivação como a referência máxima a toda figura e a todo vazio. Falando através da arquitetura, a própria cidade torna-se o oráculo de suas intenções igualitárias.

Vejamos, agora, como esse discurso igualitário é transcrito em forma arquitetônica. Primeiramente, consideraremos a concepção original das ruas comerciais locais de Brasília e depois a sua evolução, em mais de vinte anos, como um desenvolvimento morfológico que, ao recapitular as intenções do texto, revela quaisquer contradições entre forma e conteúdo.

A palavra "rua" nunca aparece no Plano Piloto de Lúcio Costa. Portanto, é de se presumir que a ausência da "rua" é deliberada e corresponde à eliminação, tanto do conceito popular de rua, como do próprio fato físico de sua presença. A planta de Brasília foi organizada na forma de uma cruz deformada com duas "artérias radiais": as supervias chamadas "Eixo Monumental" e "Eixo Rodoviário-Residencial" (vide figura 5). Costa define a idéia mestra de seu esquema de circulação como a aplicação dos "princípios francos da técnica rodoviária — *inclusive a eliminação de cruzamentos* (isto é, esquinas de ruas) — à técnica urbanística" (Costa 1957: item 3. Minha ênfase). De cada lado do eixo residencial, o arquiteto intercalou uma série de "vias" hierarquizadas, atualmente com os números L1 a 5 e W1 a 5, servindo os prédios residenciais. O plano prevê a existência de "faixas" de utilidades comunitárias e comércio local a serem desenvolvidos entre as superquadras (unidades residenciais de onze prédios) atra-

vessando, alternadamente, essas vias de serviço (vide figura 3). O acesso a cada faixa de comércio, hoje conhecido como "setor comercial local" é feito por uma "via de acesso motorizado". A escolha dos termos evita, de maneira cuidadosa e consistente, qualquer referência à rua tradicional.

Na verdade, a proposta original de Costa nega, insistentemente, qualquer referência à velha praça do mercado: as entradas de lojas e vitrinas dariam frente para as quadras e não para as vias de acesso. O esquema liga, assim, comércio e residência, por meio de um parque arcádio em cada quadra, em vez da rua perigosa e suja. Esta fica segregada, arquitetonicamente, e restrita, *de jure*, a funções de abastecimento, acesso e estacionamento de veículos. Porém, não haverá uma divisão absoluta entre homem e máquina, pois, na visão de Costa, ambos existem em relação simbiótica. Portanto, há passagens ligando o lado dos pedestres com o das máquinas cortando as lojas em subunidades semi-isoladas (de duas em duas), embora "o seu conjunto constitua um corpo só" (Costa 1957, item 16). Com fé inabalável no poder das palavras e da arquitetura para mudar o mundo, Costa transforma, assim, instituições antiguíssimas, como a praça do mercado e a rua do mercado, em "setor comercial" e "via de acesso motorizado".

É profética, pois, a ausência da palavra "rua" no Plano Piloto de Lúcio Costa: revela uma tentativa de desmontar o tradicional mercado urbano, por meio da reordenação de relações de comércio e residência, de pedestres e transportes. Porém, o que elimina a rua em Brasília é mais do que uma simples proscrição léxica. A rua foi também transformada, arquitetonicamente, de uma figura esculpida de massa sólida numa via ilimitada. O que define a "rua" em Brasília? Ela não é mais reconhecida como uma figura num discurso de relações figura-fundo. Não é mais um espaço socializante para pedestres. As vias de serviço de Brasília só podem ser percebidas como tiras de asfalto destinadas às necessidades de máquinas em movimento. De maneira semelhante, o prédio do mercado foi reconvencionalizado arquitetonicamente num edifício escultural, uma figura no vazio — nas palavras de Lúcio Costa, "um corpo só" colocado cruamente contra as árvores, de um lado, e a via de acesso, do outro. Edifício e estrada se justapõem no espaço, mas, embora haja proximidade, não há interação. Um passa pelo outro sem maiores "discussões". Há contraste, mas não há discurso. Foi decepada a equivalência dialética da rua barroca e em seu lugar foram postas identificações puramente funcionais. Vemos, aqui, a estratégia do Projeto Global do Modernismo em operação:

provido de uma visão social, o profeta-arquiteto tenta institucionalizar um novo conjunto de valores, em termos de um novo conjunto de convenções arquitetônicas. A reconvencionalização da faixa comercial produz uma mudança fundamental na legibilidade de seu "texto" comercial. O plano de Costa consegue chegar a uma radical diferenciação funcional do espaço comercial e, portanto, do intercâmbio: as "ruas" passaram a ser completamente identificadas com as funções de transporte e abastecimento e a distribuição, com edifícios separados. Na cidade messiânica da Arquitetura Moderna, os dois nunca se misturam.

Com essas considerações sobre a "pré-história" da rua em Brasília, verifica-se quão reveladora é a evolução da cidade construída. Até o presente (1980), pode-se identificar três fases no seu desenvolvimento, que correspondem à grande divisão da cidade em Asa Sul e Asa Norte. A primeira foi construída muito antes da segunda, que ainda está relativamente incompleta. Na primeira fase, os setores comerciais da Asa Sul foram construídos conforme o plano original. Porém, a concepção anti-rua mostrou-se insustentável. Alguns planejadores argumentam que a visão total do Plano não pôde ser implementada, e muito menos apreciada, pois a cidade foi inaugurada antes de estar completamente construída. Mas, a verdadeira explicação para o fracasso do Plano parece ser menos apocalítica. Os primeiros habitantes de Brasília, simplesmente, rejeitaram a anti-rua, porque ela contradizia sua prática social. Vinham, principalmente, do Rio, onde a rua é o foco da atividade pública. Na qualidade de "gente de rua" eles logo perceberam — e rejeitaram — as intenções radicais do Plano Piloto. Recusaram-se a aceitar as entradas ajardinadas propostas para as unidades comerciais e converteram os fundos de serviço em frentes de lojas. Estando associados a calçadas, tráfego e movimento, esses fundos foram percebidos como áreas costumeiras de intercâmbio e sociabilidade. Em outras palavras, o hábito reproduziu na prática a rua, onde esta havia sido negada arquitetonicamente. Até hoje, não foram desenvolvidos os lados ajardinados da maioria das unidades comerciais. O resultado é o que se poderia chamar de um "problema de frente-fundos". Voltou a ambigüidade, mas na forma de confusão. As fachadas que foram claramente projetadas como frentes estão mascaradas com caixotes, portas trancadas a cadeado e abandono geral. Algumas lojas resolveram o problema com duas entradas, mas a "da rua" é sempre lida como a porta da frente. Assim, ficou completa a reinversão. Embora a rua mesma tenha sido negada arquitetoni-

camente em Brasília, até legalmente prescrita (altura uniforme, entradas, vitrinas, etc.), os habitantes da Asa Sul ressuscitaram seu código semântico. Os signos da rua popular reapareceram, mesmo na ausência de um verdadeiro sistema de ruas: funções confusas (carros e gente), anúncios não coordenados, o olhar as vitrinas, o socializar nas calçadas, o vadiar e até o sujar. Reafirmou-se o tumulto dos códigos urbanos, apesar das tentativas as mais eficientes para evitá-lo.

A reação oficial foi de descontentamento. No curso de uma entrevista, um antigo administrador sustentou que o código popular de rua reapareceu porque a agência central planejadora, NOVACAP, não foi capaz de manter controle total sobre o desenvolvimento comercial. Devido à falta de verbas no início, a NOVACAP não pode desenvolver os setores comerciais, na forma de conjuntos coordenados, sendo forçada a firmar contratos individuais. A ausência de uma Mão Orientadora levou ao desenvolvimento descontrolado e à competição entre os proprietários, dando por resultado o tumulto de signos e símbolos das ruas. No entanto, não se perdeu a fé no Projeto Total, que teve outra chance, na construção da Asa Norte.

O projeto das unidades comerciais do Norte aparece como uma tentativa de impedir o tipo de comportamento de rua que deformou as unidades do Sul. Em primeiro lugar, os setores foram divididos em pavilhões separados uns doze ou treze metros uns dos outros; cada um consiste em um prédio cúbico de dois andares, com duas ou três lojas de cada lado no andar térreo e escritórios ou apartamentos em cima. O segundo andar se projeta por cima do primeiro, criando uma arcada, sob a qual fica o corpo do prédio. É como se a proposta de Costa de dividir as lojas em grupos discretos, com passagens ligando a frente e os fundos, tivesse sido expandida até o ponto em que as unidades ficam completamente separadas umas das outras. A planta quadrada, de certo modo, resolve o problema de frente-fundos da Asa Sul, permitindo que as lojas ocupem todos os lados da estrutura. Assim, a simetria equilateral resolve o problema, transformando cada lado em frente. Entretanto, nessa nova solução, os pavilhões foram recuados uns sete metros do meio-fio e construídos vários metros acima do nível da rua; é preciso, agora, subir alguns degraus para alcançar cada um dos pavilhões. Esse recuo elimina, efetivamente, o último vestígio de rua tradicional em Brasília, isto é, a calçada contínua, ao longo do meio-fio, ladeada por vitrinas. Essa tira tradicional de intercâmbio social foi, irrecuperavelmente, cortada da rua, partida

em pedaços discretos e amarrada em torno de cada pavilhão na forma de pórtico. É possível argumentar que essas arcadas, simplesmente, substituem a calçada com uma passagem protegida. Seus efeitos, porém, são bem diferentes. Por um lado, essa proteção é, na verdade, mínima. Quando chove, tem-se que correr do carro, subir os degraus e ainda passar entre pavilhões. Além disso, a passagem proposta não tem destino, pois circunda umas poucas lojas e acaba sendo, no fim, um circuito monótono. Por outro lado, esse tipo de projeto impede a possibilidade de "vida de rua", isolando a rua do local de intercâmbio. Elimina o contato de calçada entre ambos e considera cada um separadamente, reduzindo a rua à função única de transporte e seqüestrando todo o comércio em mini-*shopping centers* separados e auto-suficientes. Na ausência de uma calçada contínua, ladeada por uma tira de fachadas, é impossível "dar uma volta na rua"; em conseqüência, o hábito de passear na rua está em vias de extinção.

Recentemente, os administradores da cidade revelaram a "solução final" para o comércio vicinal na Cidade Moderna, iniciando, assim, a terceira fase do desenvolvimento comercial de Brasília. Vinte anos depois, o Setor Comercial 205/206 Norte, total e finalmente, realiza as projeções máximas do Plano Piloto. Concebido como uma totalidade, construído numa única mega-estrutura e mantido fora do mercado até que sua ocupação fosse completamente coordenada, ele representa, segundo um administrador, "a maneira como Brasília inteira deveria ter sido construída". Não é surpresa que os meios de comunicação oficiais o apresentem como modelo de desenvolvimento urbano. Conforme disse um dos planejadores entrevistados, esse setor comercial é uma tentativa consciente de "voltar aos princípios do Plano Piloto". Ele foi deliberadamente concebido para concentrar toda a atividade comercial longe da rua e "devolvê-la" ao lado que dá frente para a superquadra. Planejado, não mais como um único bloco de lojas, ou mesmo pavilhões discretos, o projeto engole, numa estrutura palaciana, o espaço inteiro, de ambos os lados da estrada. Chamado localmente de "Babilônia", o setor comercial 205/206 é, verdadeiramente, um Palácio de Consumo: um *ziggurat* qua *shopping center*, ele tem até três andares de janelas em arco, terraços no telhado, rampas em tesoura, corredores labirínticos, uma miríade de lojas internas e áreas de recreio para as crianças da nova elite de Brasília. Como uma "solução final", ele elimina, sem deixar dúvida, da lembrança ou da memória, todo e qualquer traço da rua de compras tradicional. Como as lojas estão internalizadas no ventre dos edifícios,

as fachadas externas que dão para a estrada são muros altos e brancos, para além dos quais se elevam as janelas em arco dos corredores internos. Para deixar passar a estrada, a estrutura, simplesmente, se divide ao meio, tornando a via de acesso público uma ligação de alta velocidade. Não existe mais estacionamento ao longo da rua, pois ele foi relegado às partes laterais da estrutura. A calçada foi substituída por um minigramado paisagístico, tornando perigoso o pouco espaço deixado para os pedestres andarem entre os flancos do prédio e a estrada. Talvez se dando conta de que há tão poucos pedestres de rua em Brasília, os arquitetos, simplesmente, cessaram de ter para com eles gestos tradicionais, como fornecer-lhes vitrinas e calçadas.

Como que para confirmar a eliminação arquitetônica da rua em Brasília, os habitantes não usam a palavra "rua" na terminologia de endereços. Utilizando o sistema impecavelmente racional da cidade, eles dizem por exemplo: "na comercial 103 sul", ou, no caso de residências, "na SQS 407-J-302". Há uma exceção que prova a regra: o Comercial Local Sul 107/108 é, geralmente, chamado de "Rua da Igrejinha". Seu nome vem do único marco reconhecido nas áreas residenciais da cidade, a "Igrejinha de Fátima". Projetada por Niemeyer, foi a primeira igreja construída na cidade. Embora existam em outros setores comerciais muitas outras igrejas, dois impressionantes templos budistas e outras estruturas excepcionais (como gigantescos supermercados), somente a "Igrejinha" é considerada como marco digno de ser imortalizado na memória pública com um nome de rua. A razão é óbvia: a igreja é concebida com relação ao seu contexto, de acordo com as regras do urbanismo tradicional e não do moderno. É o único exemplo, em Brasília, de uma relação figura-fundo tradicional entre um monumento público e uma rua pública. Urbanisticamente, segue o modelo das igrejas de Ouro Preto: coroa a rua que leva a ela, como uma figura colocada num vazio bem definido (compare figura 1). Esta concepção recapitula o complexo monumento-rua das cidades tradicionais e, por um breve momento, a sua memória pública.

A Nova Ordem: máquinas no jardim

Conforme aparece resumido na tabela abaixo, o desenvolvimento morfológico do comércio local revela uma contradição fundamental entre as formas arquitetônicas do modernismo igualitário e o conteúdo político por ele proposto. Longe de transcrever aspirações igualitárias, a "anti-rua" de

Brasília parece elaborar um discurso de elitismo. A Tabela 1 mostra isto claramente, quando se comparam os traços de desenvolvimento recentes, no lado direito, com aqueles do lado esquerdo. Com a eliminação da rua em Brasília, o que foi eliminado foram os espaços públicos tradicionalmente sustentados pelas ruas. O que sobra não é apenas espaço privado — que sempre existiu em cidades —, mas um elemento urbano novo e dominante que poderíamos chamar de espaço de elite: espaços restritos, em concepção e organização, ao setor privilegiado da sociedade.

Embora, ocasionalmente, alguns tradicionalismos ressurjam em Brasília, a cidade consiste, quase que inteiramente, desses dois tipos de espaço: o privado e a elite. É pura ilusão do plano da cidade considerar como públicos os vastos espaços abertos supostamente "libertados" pela estratégia anti-rua.

TABELA 1

TRANSFORMANDO A RUA COMERCIAL

	Asa Sul (tradicionalismo ressuscitado), não planejado.	Asa Norte	CLN 205/206
RUA	"rua" pública ressuscitada (calçada, estacionamento, fachadas contínuas de vitrinas).	via de acesso ("rua" apenas para estacionamento).	via de ligação (todos os elementos da rua pública eliminados)
RUA	calçada de meio fio	arcada separada	corredor interno
RUA	pedestre	carro	
RUA	comércio via rua	comércio via parque-jardim	
RUA	espaço multifuncional (distribuição e transporte).	espaço unifuncional (somente transporte)	
EDIFÍCIO	blocos	pavilhões	palácio *shopping centers*
EDIFÍCIO	um andar	dois andares	três andares
EDIFÍCIO	fora (comércio de calçada)	ambivalente (arcada)	dentro (*shopping center*)
EDIFÍCIO	duas frentes	todas frentes	sem frente
EDIFÍCIO	planta retangular	planta quadrada	
EDIFÍCIO	assimetria (frente-fundos)	simetria equilateral	
EDIFÍCIO	estruturas múltiplas	mega-estrutura	
EDIFÍCIO	figuralidade simples	figuralidade monumental	

Por um lado, os parques-jardins de cada superquadra são, de fato, privados, pois estão restritos ao uso residencial, em seu isolamento auto-suficiente. Por outro lado, a unidade de rua tradicional, com os muros permeáveis dos prédios e os vazios de utilização mista, foi quebrada em partes funcionais e discretas: um todo público dividido em metades de elite. Essa divisão internaliza as atividades em cada uma dessas partes novas, transformando o espaço público em espaço de elite, pois faz com que seu uso e apropriação dependam de um conjunto de privilégios anteriormente existentes: carro, dinheiro, residência em superquadra. Examinando a Tabela 1, vemos que o pedestre é engolfado pelo carro, a calçada é transformada em corredor interno e o próprio comércio é redirecionado para o interior das quadras e internalizado em *shopping centers*. Essas internalizações restringem o uso do espaço a uma elite que tem os meios para utilizá-la. Esta ordem espacial tem, portanto, um viés classista. Elimina, completamente, as tradicionais "avenidas" de atividade popular que não dependem de poder aquisitivo. Dedica quase todos os espaços da cidade às máquinas e ao uso privado e internaliza a vida de rua em palácios de consumo. Uma tal arquitetura de ruas desumanizadas e de prédios de elite só pode ser interpretada como uma tentativa de remover para longe da vista as classes populares, mostrando que quem tem o poder de fazê-lo são aqueles que controlam o fluxo de máquinas e de dinheiro. Quando o complexo anti-rua de Brasília é visto como uma transcrição dos valores propostos, ele simplesmente contradiz quaisquer intenções igualitárias. Ao contrário, ele imprime uma ordem de elite.

Além disso, ao contrário do que argumentam os Modernistas Igualitários, esse elitismo parece ter estado presente, desde o início de sua arquitetura anti-rua. Eles sustentam que seus projetos devem ser absolvidos de qualquer culpa no estabelecimento das bases de uma cidade de elite. Culpam, então, a política de classes do regime autoritário que dominou o desenvolvimento da cidade, pela perversão de seu Plano Piloto. A análise que fizemos de um aspecto desse desenvolvimento mostra que esse não é o caso, porque, de fato, esses princípios só hoje estão sendo reconhecidos em sua forma mais eficaz. Suas verdadeiras intenções são melhor representadas por projetos recentes, como a CLN 205/206 e não pelas primeiras tentativas na Asa Sul que foram mal sucedidas em produzir os objetivos do Plano. Na sua crítica negativa, o Plano procurou impor um meio físico que deveria proscrever um retorno aos hábitos de vida em cidades tradicionais. Se esses

hábitos forem representados pelo lado esquerdo da Tabela 1, veremos que eles são *progressivamente* proscritos pelas novas soluções arquitetônicas, conforme atravessamos a Tabela da esquerda para a direita. Foram necessários vinte anos de ensino e erro para se chegar às "técnicas" apropriadas. Quando, afinal, chegamos à CLN 205/206, completa-se a proscrição.

A ilusão do modernismo igualitário não está na sua crença de que a arquitetura pode mudar o mundo. Isto ela consegue em grande medida. Essa ilusão está na sua asserção de poder desafiar a ordem de elite social e política, a qual, na realidade, a apóia. Seu erro não é reconhecer que sua própria estratégia leva ao seu fim, que as formas arquitetônicas projetadas contradizem o seu discurso político professado e, o que é mais, impõe o oposto. O Modernismo esforça-se grandemente por revelar o processo de dar significado simbólico ao meio físico, a fim de abrir o processo de reinscrição. No entanto, ao destruir o espaço público, só consegue exacerbar a disparidade entre público e privado, que ela tenta sobrepujar. Removido o domínio público, a ordem de elite vê-se convenientemente reproduzida no projeto da Cidade Moderna.

Não há dúvida que é contra vontade que o Modernismo igualitário participa dessa transformação da cidade em quisto de elite. Ele subverte a cidade tradicional com um mito, não de tirania, mas de arcádia: com um sonho de uma cidade num jardim de delícias, cheio de luz, de ar, de recreio e belos seres neonobres.

> O sol, o espaço, o verde: alegrias essenciais, durante as quatro estações, ficam nas árvores, amigas do homem. Grandes blocos de residências atravessam a cidade. O que importa? Estão por trás da tela de árvores. A natureza é admitida no contrato (Le Corbusier 1948, p. 91).

Entretanto, como em todas as ideologias utópicas, de Platão a More, Rabelais e Fourier, a utopia degenera em tirania exatamente quando suas técnicas ganham força suficiente para impor sua ordem física e social projetada. Ao neutralizar a ambigüidade da arquitetura tradicional, o Modernismo força os habitantes a participar da ordem absoluta de suas anti-ruas e mega-estruturas. Não existe ambivalência nem escolha, aquém da alienação completa (enfermidade que não é incomum nas cidades modernas). A deformação utópica de Brasília, suas técnicas e seu discurso, podem ser representados por meio da seguinte progressão:

convenções representativas		discurso descartado		discurso pretendido		discurso deformado
sólido = figura	=	privado	=	cultura	=	elite
vazio = fundo	=	público	=	natureza	=	máquina

Assim, as técnicas da Arquitetura Moderna deformam as intenções do igualitarismo, tornando-as em absolutismo de uma ordem imposta, cuja beneficiária é a nova elite que controla a sua força ordenadora. Nas utopias literárias e nas festas folclóricas a elas correlacionadas (carnaval, entrudo, etc.), essa deformação é, ela própria, uma técnica utilizada para remeter o leitor e o folião de volta à sua sociedade para uma avaliação crítica. As reversões utópicas (onde o servo e o camponês se tornam senhores) desafiam, explicitamente, a ordem social vigente, definindo-a, portanto. Como ficou evidente nos estudos de Bahktine, Turner e Le Roy Laduris, esse desafio, às vezes, supera a definição e se transforma em insurreição. Nas utopias arquitetônicas, esse retorno crítico não é possível sem que, com efeito, a cidade seja destruída. Ao construir utopias como Brasília, onde as ruas são dominadas por máquinas, os prédios ocupados pelos poderosos e a população servil removida para além dos limites da cidade, a própria arquitetura torna-se a maior fonte de segurança da elite: a cidade preserva tanto o *status quo* "em pedra" que impede o desafio, a menos que este a destrua.

O estudo da arquitetura como discurso de valores políticos sugere que o uso da força não é o único meio de manter o poder político. Ele sugere que a *exibição* da ordem arquitetônica é, ela mesma, uma forma sutil e perdurável de afirmar esse poder. O uso de cerimônias públicas por regimes políticos para reiterar sua autoridade é um fenômeno bem estudado. Rituais de sucessão, de posse, comemoração, etc., periodicamente, reinstauram e renovam a estrutura do poder. A exibição e teatralidade de tais cerimônias ensinam os governados as ordens do governo e, sutilmente, os envolvem num ato de veneração. Longe de ser externa ao funcionamento do poder político, a exibição da ordem é, ela própria, uma força ordenadora.

Mas, enquanto a maioria das cerimônias públicas são acontecimentos efêmeros, a cidade é uma exibição de ordem em escala vasta e onipresente. Como uma forma de escrita do poder, ela, por sua vez, inscreve valores políticos na vida coti-

diana quase que de maneira insidiosa. Neste aspecto, a cidade pode ser vista como uma das mais grandiosas cerimônias públicas, um verdadeiro teatro de poder. Seus habitantes nunca saem do palco; estão continuamente absortos na reprodução da ordem que a arquitetura lhes impõe. Os regimes políticos sempre compreenderam o poder da arquitetura na criação da ordem cívica à imagem do Estado. Os grandes projetos de edifícios cívicos da Atenas de Péricles, a Ouro Preto do século dezoito e a Brasília do século vinte, todos demonstram que a exibição arquitetônica não é meramente um enfeite do poder externo às suas maquinações, mas é, também, a sua substância.

Portanto, a arquitetura não é apenas um reflexo da sociedade. Ela é, também, uma forma eficaz do político. A exibição da ordem arquitetônica constitui um tipo de pedagogia que interpreta a estrutura de forças sociais e políticas. Ao mesmo tempo, ela preserva essa interpretação, fixando-a em pedra. Em Ouro Preto, essa exibição arquitetônica fala sobre a acumulação de capital e a consolidação do poder durante uma grande corrida de ouro. A rua discorre, para cima e para baixo, sobre as aspirações individuais e as responsabilidades cívicas. A cidade de Brasília subverte os valores dessa sociedade mercantil. Seu planejamento segmentário e a arquitetura anti-rua falam, ao invés, de uma nova ordem social de gerentes de elite e de trabalhadores subordinados. A questão não é, simplesmente, que a elite de Brasília se apropriou dos chamados vazios "livres" que foram originalmente planejados para a comunidade inteira, ou forçou as classes baixas para fora da cidade, através da especulação imobiliária. A questão é que a arquitetura moderna de Brasília nunca poderia ser outra coisa senão de elite. A questão é que essa arquitetura é dedicada à preservação de *status* e desigualdade.

Portanto, a cidade na história é um meio de reproduzir a sociedade à imagem das metáforas politicamente dominantes. É um vasto palco de convenções retóricas envolvidas na concretização de ideologias. No entanto, essas convenções fornecem pistas que nos permitem desmascarar os discursos que elas mesmas mascaram. A retórica revela os seus próprios artifícios para traduzir o discurso em forma. Como uma exibição da ordem arquitetônica, a cidade é um espetáculo de poder cujo *script* pode ser lido, como foi escrito, no concreto.

(Tradução de Alcida R. Ramos)

Figura 1 – **Rua Coronel Alves, Ouro Preto. Coroando a rua, vê-se, ao fundo, a Igreja do Carmo.** Vide Figura 5.

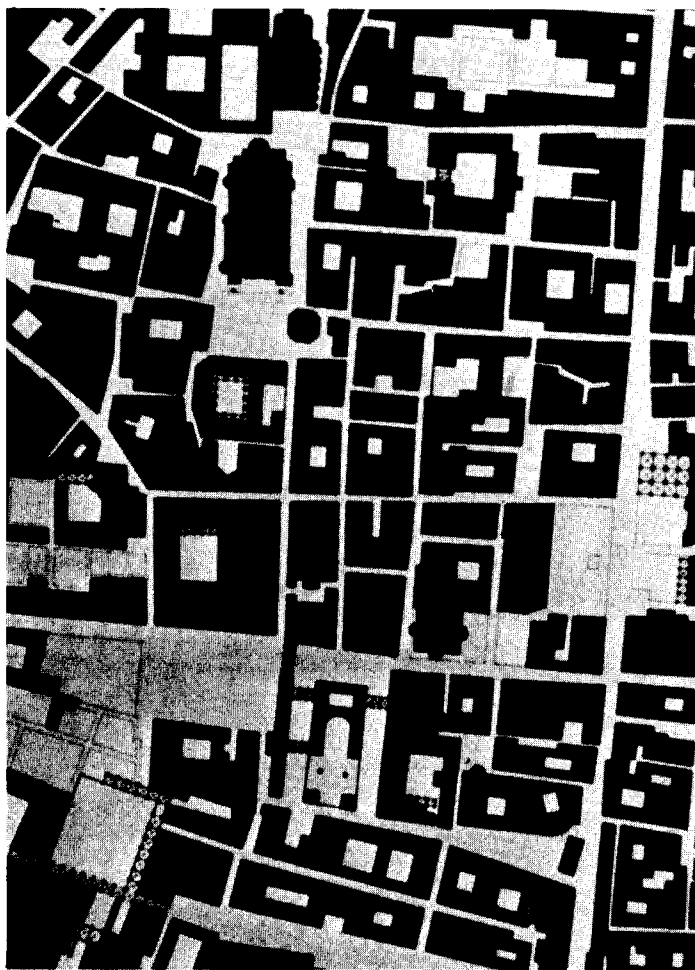



Figura 2 – Parma, Itália. Planta de relações figura-fundo (segundo Rowe e Koetter, 1978, p. 63).

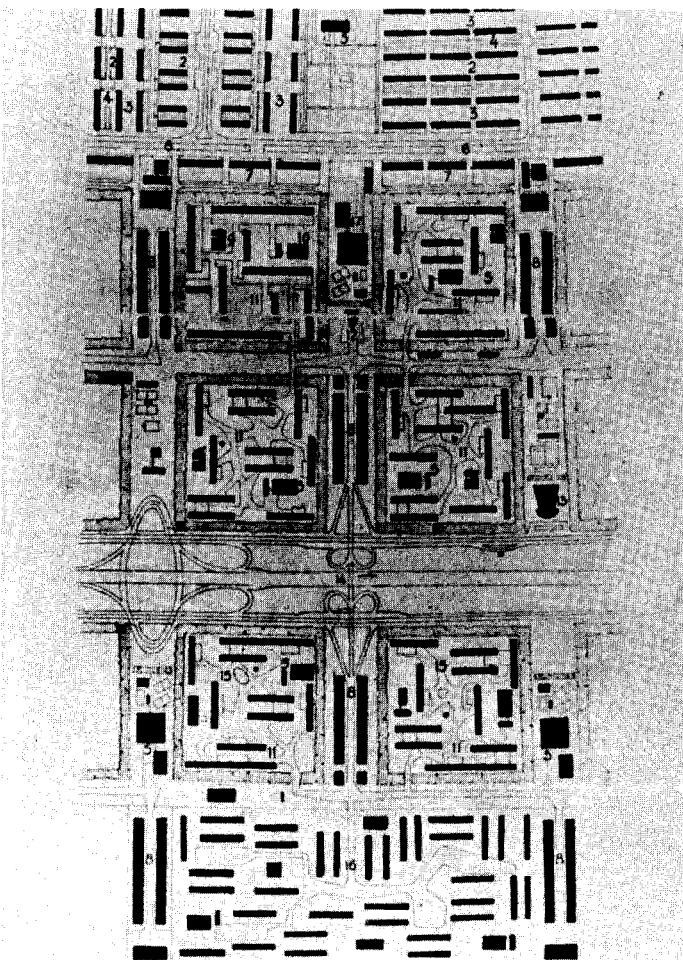



Figura 3 – Brasília. Planta de relações figura-fundo do corte transversal da Asa Sul, mostrando as superquadras residenciais e os setores comerciais.

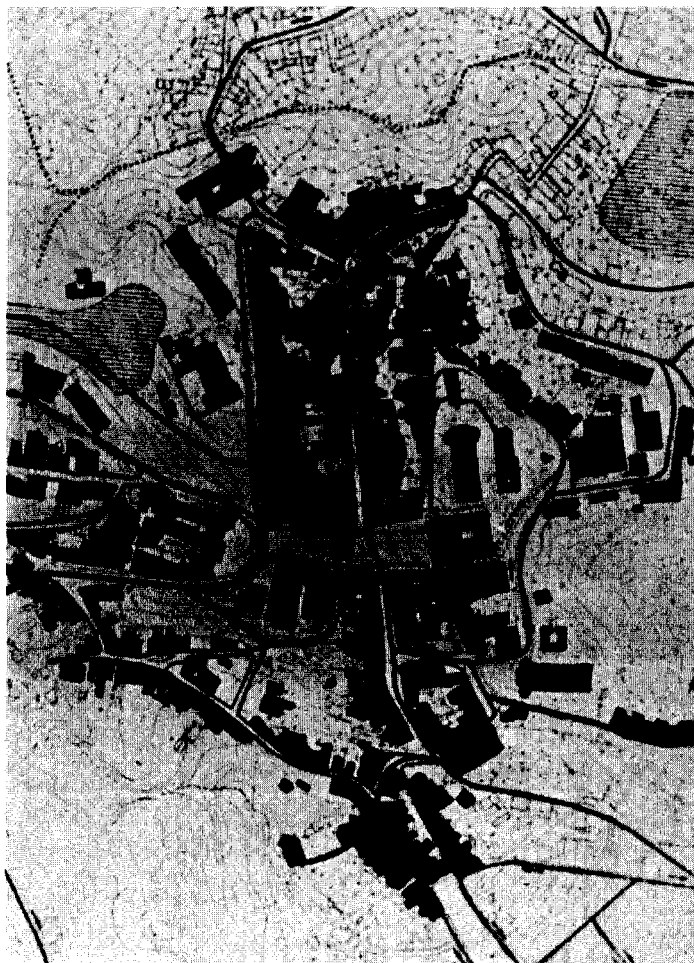



Figura 4 – Ouro Preto. Planta de relações figura-fundo.

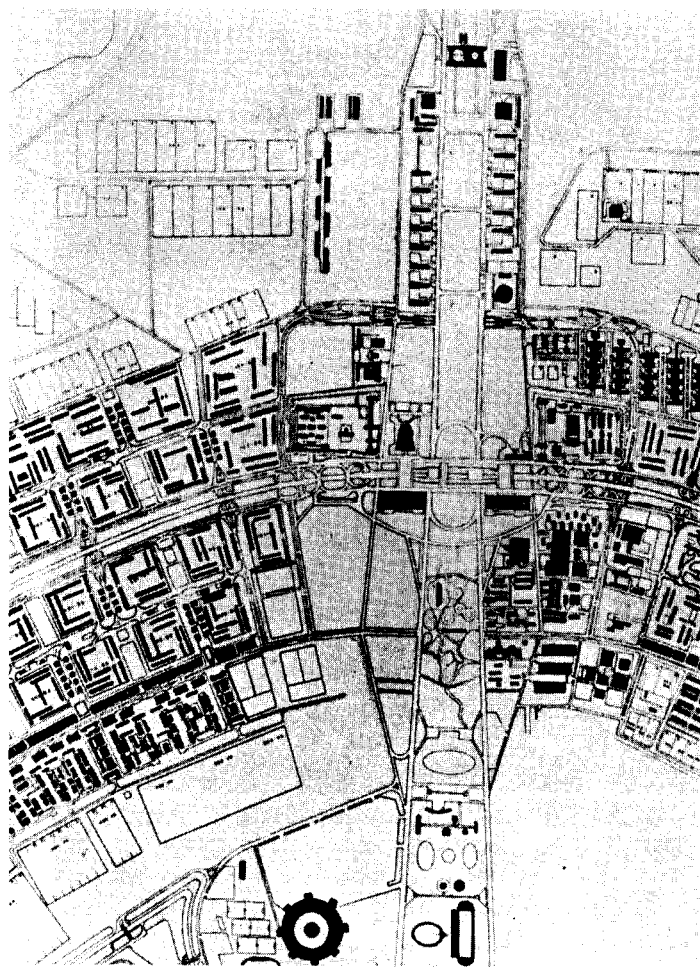



Figura 5 – Brasília. Planta de relações figura-fundo.

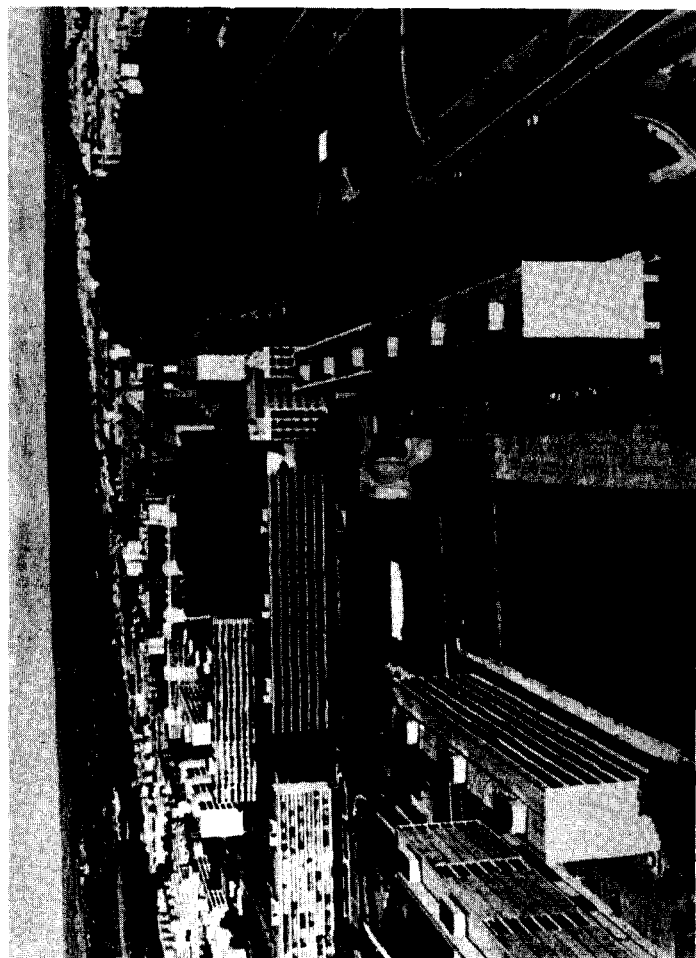



Figura 6 – Vista de Brasília, mostrando a Asa Sul.

BIBLIOGRAFIA

COSTA. Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. *Módulo 8*, 1957.

HUGO Victor. This Will Kill That. In: V. Hugo, The *Hunchback of Notre Dame*, Cap. V, Tradução de J. Sturrock. Londres, Pguin Press, 1978. (*Nôtre-Dame de Paris, 1842*. Paris: Garnier, 1961 (1831).).

LE CORBUSIER. *The Home of Man*. Londres: The Architectural Press, 1948 (*La Maison des Hommes*. Paris, Ed. Plon, 1942).

———. *The Radiant City*. Tradução de P. Knight et. alii. New York, Viking Press, 1967. *La Ville Radieuse*. Paris, Architecture d'Aujourd'hui, 1935.

ROWE, Colin and Fred KOETTER. — *Collage City*. Cambridge, MIT Press, 1978.

VASCONCELLOS, Sylvio de. — *Vila Rica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.